



ANNA JANICKA

Uniwersytet w Białymstoku

Figury tożsamości

O języku bohaterek w prozie Gabrieli Zapolskiej¹

kobieta ma uczucie jakby *aksamitnego kagańca*
na ustach, którego zdjąć nie może dla braku
siły i chęci.

G. Zapolska

Twórczość Gabrieli Zapolskiej nie została potraktowana łaskawie przez historię literatury. Zepchnięta w niewygodną sferę „międzyepoki”, skazana na banicję, błąka się na obrzeżach obu epok, nie przynależąc do żadnej. Winna jest temu, w pewnym sensie, sama Zapolska, która ostentacyjnie wikła własne pisarstwo w przedziwne konfiguracje, skazując się tym samym na literacką bezdomność. Wydaje się, że tego smutnego losu uniknęły jedynie niektóre dramaty Zapolskiej, głównie zaś *Moralność Pani Dulskiej* – tekst wielokrotnie wznawiany, chętnie czytany i oglądany. Ale ta fragmentaryczna, pozorna niejako popularność Zapolskiej – dramaturga, utrwalająca jej wizerunek jako pisarki broniącej kobiet nizin społecznych, skazuje jednocześnie na nieistnienie Zapolską – powieściopisarkę i publicystkę. A przecież treść wielu powieści Zapolskiej wymyka się temu stereotypowi, dopomina o odczytania współczesne, które problematyzują tę twórczość, zamiast szukać w niej katalogu tematów i motywów, rezygnując z optyki stratyfikacji społecznej jako jedyne go możliwego modelu lektury jej twórczości.

¹ Tekst ten jest fragmentem większej całości poświęconej językowi w powieściach Gabrieli Zapolskiej.

Podkreślenie w motcie – A. J.

Zapolska we wszystkich swoich powieściach pyta o kobietę, czy – szerzej – o kobiecość, stąd w jej prozie pojawia się tyle postaci kobiecych, uwikłanych w różne role i maski, różne imiona i sfery społeczne. Jeśli pozbawimy je owych ról, imion i przynależności, otrzymamy jakby biografię modelową kobiecości (coś w rodzaju portretu mentalnego), wy-preparujemy z tych różnych losów obszar, który można nazwać „byciem kobietą”. Okaże się wówczas, że Zapolska nie interesuje się wyłącznie losem szwaczki czy służącej, ale poszukuje w swoich utworach kobiety nagiej, bo odartej z wszelkich ról i masek, kobiety istotnej, że próbuje opisać, czasami nawet zdefiniować kobiecość uwolnioną z jakichkolwiek ról czy przynależności społecznych. Ażeby tego dokonać odbiera Zapolska swoim bohaterkom kategorie oczywistości i poprawności, narzucone im role akceptowane społecznie, wytrąca je z bezpiecznego układu społecznego. Dlatego właśnie kobieta w powieściach Zapolskiej staje się istotą agresywnie wręcz wyrazistą i próbuje określić swe miejsce nie tyle w społeczeństwie, co przede wszystkim odnaleźć się (czasami nawet nieświadomie) w obszarze własnej tożsamości.

Poszukiwania te wtrącają bohaterki Zapolskiej w stan szczególnej *bezdomności* – porzucają one nadane im przez społeczną akceptację role, by wyruszyć na poszukiwanie własnej tożsamości, by spróbować odpowiedzieć sobie na pytanie o to, czy płeć może być sferą wyzwoleń, czy też jest kolejnym zniewoleniem, zamknięciem? Czy ucieczka od roli ku poszukiwaniu świadomości własnej płci może przynieść odpowiedź? I jeżeli tak, to jaką?

Wydaje się, że Zapolska jako jedna z pierwszych w literaturze polskiej, w sposób tak wyrazisty (czasami nawet zbyt wyrazisty) ukazuje tę swoistą bezdomność, owo dramatyczne zawieszenie pomiędzy porzuconą rolą a nie odnalezioną jeszcze tożsamością.

Poszukiwania Zapolskiej – pisarki i publicystki pełne są, jak już pisałam, potknięć i niedoskonałości. Autorka wikła własną prozę (i jednocześnie losy swoich bohatererek) w mętne i ostentacyjne związki z naturalizmem, z młodopolską manierą, poetyką melodramatu, nachalną obyczajową prowokacją. Ale jednocześnie ponad tym jest niezwykle wręcz konsekwentna w swoich próbach określenia, zdefiniowania tego, co kobiece.

Sądzę, że jednym z najbardziej czytelnych sposobów ekspresji, zapisu kobiecości jako sposobu istnienia i doświadczenia świata jest język, jakim mówią bohaterki tej prozy. Chciałabym wobec tego zapytać o to, jak kobiety w powieściach Zapolskiej komunikują siebie za pomocą języka (słowa) i czy jest on osobny, tak jak osobna jest bohaterka tej prozy?

Pewne oznaki inności, specyficzności czy też odmienności języka kobiet da się już wyodrębnić w cyklu nowel *Menażeria ludzka* z roku 1893.

Kobiety – bohaterki tego cyklu mówią inaczej niż inni, ich język można określić jako osobny. Jest on silnie zsubiektywizowany, afektowany, nastawiony na kontakt. Kobiety mówią tu ukradkiem, jakby nie wprost. Preferują wolną grę skojarzeń, pieśczośliwe konkluzje². Wyraźnie widoczna jest skłonność do chronienia się w słowie niekonkretnym, migotliwym, rozmytym znaczeniowo.

Na przykład Żabusia, tytułowa bohaterka noweli cyklu cieszy się, bawi samym faktem mówienia. Jest szczęśliwa, gdy znajduje słuchaczy gotowych wpisać się swymi odpowiedziami w niespójność, fragmentaryczność toku jej wypowiedzi³:

– Wiesz, Raku – wyrzekła nareszcie – ta kobieta to zdradzała męża... niegodziwa, prawda?

– Hm – odparł zagadnięty – jeżeli mąż był niedołęgą... Lecz nie mógł dokończyć.

Żabusia porwała się nagle jak szalona.

– To nie upoważnia! – wołała – i ty, Raku, jesteś niedołęgą, a przecież cię nie zdradzam!...

– O – protestował mąż.

– Nie ma... o! – upiec na różnie taką kobietę... nic jej nie usprawiedliwia!... to potworne!... w dodatku pani Bovary miała dziecko, o takiego Nabuchodonozora!...⁴

Żabusia buduje swoje „narracje” w sposób charakterystyczny – zdania są urwane, zawieszone, niedokończone. Wymagają dopełnienia, zamknięcia, ukonkretnienia. Mówienie bohaterki jest jedynie początkiem, zapowiedzią, obietnicą spełnienia, które realizuje się nie na poziomie języka, wykracza poza mówienie. Słowa Żabusi szukają dopełnienia nie tylko w replikach rozmówcy, lecz – przede wszystkim – w artykulacji jej ciała i znajdują je na poziomie mimiki i gestykulacji. W związku z integralnością takiego uzupełnienia powstaje charakterystyczny typ wypowiedzi, rodzi się konieczny, nierozzerwalny związek pomiędzy słowem i ciałem. To, co w języku tajemnicze i zagadkowe, jest uwyrażniane gestem, dopowiadane przez ciało. Niejednokrotnie jest to gest śmiechu – swoista gra, którą Żabusia prowadzi świadomie, wciągając w nią swoich rozmówców czy słuchaczy. Dlatego prawda o bohaterce jest na poziomie słowa

² K. Budrowska, *Język kobiet i język mężczyzn w „Menażerii ludzkiej” Gabrieli Zapolskiej*, „Test” 1995, nr 1, s. 51.

³ Tamże, s. 51.

⁴ G. Zapolska, *Menażeria ludzka*, w: *Dzieła wybrane*, t. XII, wyb. i red. J. Skórnicki i T. Weiss, Kraków 1985, s. 10. Wszystkie cytowane fragmenty powieści Zapolskiej pochodzą z tego wydania.

jedynie sygnalizowana, realizuje się zaś, spełnia na poziomie jej cielesności.

Sytuacja wygląda podobnie w innym utworze tego cyklu, w noweli *Koteczek*. I tu język bohaterki pełen jest emocji, pulsuje uczuciowością. Daje się jednak zauważyć pewna istotna różnica. Polega ona na tym, że Józia mówi mniej, jakby z trudem. Jej wypowiedzi pełne są przerw, przemilczeń, nagłych zatrzymań:

Jakże chętnie pragnęła zoncica – zacząć jakąś dłuższą z swym koteczkiem rozmowę. Lecz o czym – o czym ona mówić mogła [...]. Siedzi więc pochylona nad swoją filiżanką i w biednej głowie szuka zawzięcie sposobu, aby stać się miłą, rozmowną. [...]

– Co tam w kurierku – zapytuje *niepewnym* głosem.

– Przeczytasz sama – odpowiada mąż. I znów nastaje milczenie. Kobieta prawie rozpaczliwie wodzi wzrokiem dokoła⁵. (podkr. – A. J.)

Jeśli można więc powiedzieć, że specyficzność języka Żabusi ujawnia się w momencie, w którym słowo „przełamuje się” w śmiech (jej wypowiedzi ewoluowały często w tym kierunku, kończyły się spazmem śmiechu lub śmiech wywoływały: „Śmiała się ona zawsze ta rozkoszna jasnowłosa kobieta [...]. Śmiech powitał nawet krzyk jej córki – bo nawet w cierpieniu umiała coś zabawnego wynaleźć. [...] (pozostawiała po sobie) gamę srebrzystego śmiechu [...]”⁶), to osobliwość języka Józii z noweli *Koteczek* polega na tym, że jej słowa zamierają, dążą ku zamilknięciu, ku ciszy.

Taki sposób mówienia uwyrażnia się bardzo i pogłębia w innych utworach Zapolskiej. Rytm języka, którym mówią bohaterki jej prozy jest rytmem zamierającym, ich słowa ciążą ku ciszy. Cisza to jednak niezwykła, obfita, nabrzmiąta znaczeniem. Jest ona o wiele wymowniejsza niż rozmowy, które bohaterki prowadzą. Okazuje się bowiem, że słowo służące komunikacji, kłamie ciału i jego autentyczności, sama zaś komunikacja służy pozorom i konwenansom. Autentyczność obumiera w słowie, jest przez nie mistyfikowana. W języku bohaterek najbardziej wymowne jest więc milczenie, ono staje się „werbalną” (międzywerbalną) figurą tożsamości. Dramat rozgrywa się w ciszy; to cisza pulsuje rytmem autentycznej kobiecości, a nie pełna fałszu, obłudy i masek (tworzonych także za pomocą słowa) salonowa rozmowa towarzyska.

Milczenie bohaterek nabiera cech substancjalnych, gęstnieje, zdaje się zwielokrotniać. Dzięki temu rozrywa linearny porządek wypowiedzi, międzysłownej pauzie nadaje najwięcej znaczeń, tu sytuuje najistotniejsze

⁵ Tamże, s. 19.

⁶ Tamże, s. 7.

sensy: „I tragiczna jest ta twoja bezsilność. Musisz *milczeć, chłonąć w siebie*, widzieć, jak się rysują boleśnie kryształły twych świątyń, w których przemieszkują twoja dusza”⁷. (podkr. – A. J.)

Bardzo istotne jest to, że milczenie owo posiada zdolność przyjmowania różnych stanów skupienia bądź rozproszenia. Najczęściej zaś dzieje się tak, że kobieta komunikuje własną autentyczność w granicznych, skrajnych stanach milczenia, to jest w momencie, kiedy cisza, niedomówienie, luka, pauza gęstnieje w westchnienie, szept, płacz, krzyk, jęk czy spazm:

Piersi Heleny rozsadało gorące łkanie. *Zaszlochała* nagle jak pies na rozstaju i *umilkła* przerażona tym *jękiem*. Rękami skurczonymi zaczęła targać gęstą masę włosów.

– Co ja zrobię? Co ja zrobię? – powtarzała cicho drżącymi usty, w które wpadały ciche kaskady słonych, ciepłych łez⁸.

Tylko takie momenty graniczne, w których milczenie ulega skondensowaniu, zagęszczeniu ujawniają kobietę autentyczną, nie przefiltrowaną przez społeczne normy i nakazy, tylko takie formuły ekspresji uwalniają ją z getta językowej poprawności. Nieprzypadkowo Pita, główna bohaterka powieści *Córka Tuśki* w momencie przekroczenia progu świadomej siebie kobiecości dostaje ataku niepohamowanej histerii, będącej aktem wtajemniczenia i pierwszą świadomą artykulacją własnej kobiecości. To krzyk i spazm zabijają w niej dziecko, tym samym powołując do życia kobietę. Słowem neutralnym bowiem, czyli językiem pozoru i konwenansu nie można powiedzieć nic o własnym ciele, chyba że jest to cielesność okrojona z autentyczności, oswojona i społecznie zaakceptowana. Dlatego tak często zdarza się, że bohaterki Zapolskiej urywają rozmowę (szczególnie często przytrafia się to Tuście), milkną i znajdują się jakby na krawędzi – jeszcze pomiędzy ciszą a jej zagęszczeniem, zwielokrotnieniem – spazmem, jękiem, krzykiem. Jest to stan, który można nazwać bezdechem, stan swoistego uwięzienia, moment progu. Bohaterki różnie go przekraczają. Czasami uciekają w histerię i wtedy komunikują własną tożsamość – autentyczną, prawdziwą, niemożliwą do zwerbalizowania. Czasami wybierają drogę pośrednią, pozornie bezpieczną, choć bardzo zwodniczą – chronią się w neutralne słowo rozmowy salonowej, mimo że nie komunikuje ich kobiecości, jedynie rolę. Mogą też wrócić tam, gdzie są prawdziwe, chociaż w żaden sposób niewypowiadalne – w milczenie, pauzę, wielokropek.

W większości swoich powieści Zapolska pokazuje te wszystkie mecha-

⁷ G. Zapolska, *Córka Tuśki*, t. VII, s. 36.

⁸ G. Zapolska, *Fin-de-siècle’istka*, t. IV, s. 22.

nizmy społecznej szkoły konwenansu, które pokazują kobiecie, jak uciekać, wtrącają ją w milczenie, uczą, jak mówić o sobie luką, brakiem czy pauzą. Znamienna pod tym względem jest powieść *Przedpiekle* z roku 1899, która – oprócz tego, że jest studium społecznie akceptowanej demoralizacji młodych dziewcząt na pensji – staje się także swoistym studium szeptu. Młode mieszkanki pensji – ciągle obserwowane, podglądane i podsłuchiwane – komunikują to, co w nich autentyczne za pomocą szeptu; zręcznie uruchamiają mechanizm tłumienia. Już wiedzą, że o własnej (nękającej je przecież nieustannie) kobiecości nie można mówić głośno, normalnie, poprawnie. Pensja uczy, jak uciszać własną, hałaśliwą, niepokojącą i bardzo jeszcze niepokorną kobiecość – szepcą jako uczennice, by zamilknąć jako dorosłe kobiety:

I nagle, jak na komendę [...] kołdry poruszają się, drewniane głowy porywają się z poduszek [...]. Śmiech *przyciszony* towarzyszy tej chwili [...]. I cała sypialnia napętnia się [...] tą *kobiecością zbudzoną* [...]. Opowiadają sobie wiele i to jakieś tajemnicze historie [...] ukrywszy głowę w kołdrę, *aby nie wybuchnąć głośno*. [...] Chichot tych dziewcząt, *ich szepty*, mieszały się ze wspomnieniami przywiezionymi z domu. [...] Młodość, olbrzymie siły, temperament kobiecy znajdowały wreszcie ujście w tej nocnej ciszy, w tych *spazmatycznych wybuchach tłumionego śmiechu* [...] ⁹. (podkr. – A. J.)

Młode pensjonarki mogą też wybrać inną możliwość, inny sposób ukrycia (czy też uwięzienia) własnej kobiecości w słowie. Wychowanie na pensji pokazuje tym dziewczętom, że bardzo wygodnym i powszechnie akceptowanym, a nade wszystko poprawnym sposobem jest uruchomienie mechanizmu cytowania, czyli posługiwanie się słowem cudzym, okaleczonym w swej spontaniczności, zdeformowanym:

– Umiesz paciorek? – zapytał ksiądz. Stasia milczała długą chwilę. [...]
– Umiem – wyjąkało dziecko.
– Powiedz cały głośno i wyraźnie – zawyrokował ksiądz. Po długiej chwili ozwał się zza wysokiego pulpitu cichy, drżący głosik, mówiący powoli *Modlitwę Pańską*. [...]
– „I” – opuściłaś „i” zawołał [ksiądz] – „i nie wódz nas na pokuszenie”, „i”! tam jest „i”! [...] Stasia urwała przerażona. [...]
– Kto cię stworzył? – pytał ksiądz. – Pan Bóg. – Gdzie jest Bóg? [...] – Tam! – odrzekła, chciała dodać: „nad gwiazdkami” [...]. – Gdzie; „tam”? Stasia milczała. [...] – Nad gwiazdkami. Teraz oburzenie starszych a wesołość młodych nie miała granic. [...] I ksiądz, chcąc dać naukę tej małej *pogance*, ponowił swe zapytanie, zwracając się ku brzydkiej, ospowatej dziewczynce [...].

⁹ G. Zapolska, *Przedpiekle*, t. II, s. 8 i n.

- W niebie, na ziemi i na każdym miejscu – wyrecytowała pospiesznie [...].
- Ślicznie, ślicznie – chwalił ksiądz [...] ¹⁰. (podkr. – A. J.)

Jeśli kobieta musi już o sobie mówić, niech chociaż jej słowo będzie słowem zapożyczonym, skazanym na cudzysłów, ocenzone.

Nieco inaczej pokazuje Zapolska ten sam problem w *Fin-de-siècle'istce*, powieści mającej być rozległym studium psychologicznym kobiety uwikłanej w chorą, dekadentką rzeczywistość końca wieku. Główną bohaterkę powieści – Helenę Świeżawską poznajemy jako młodą, szczęśliwą małżonkę. Sytuacja taka trwa jednak bardzo krótko – już na początku Helena zostaje wytracona z tej bezpiecznej, bezmyślnej w jej przypadku roli, stając się świadkiem sceny miłosnej pomiędzy swoim mężem i służącą. Od tej chwili główna bohaterka staje się kobietą bezdomną, przestaje nagle, drastycznie wręcz odgrywać rolę nieświadomej niczego żony. Zostaje przez sytuację wytworzonej nagle próżni społecznej i emocjonalnej, zmuszona do tego, by wyruszyć na poszukiwanie siebie, by zdefiniować się od początku, już poza rolą. Poszukiwaniom głównej bohaterki narzuca Zapolska pewien porządek – ujmując je mianowicie w prolog, cztery przeobrażenia i epilog. Dla naszych rozważań najbardziej interesujący jest fakt, że przeobrażenia owe dokonują się przede wszystkim w sferze języka, gdzie bohaterka prowadzi swoją grę utożsamień. Niestety, jej poszukiwania od początku skazane są na klęskę, ponieważ Helena nie podejmuje próby stworzenia własnego języka. Woli ona chwilowe schronienie w słowie cudzym niż niebezpieczną wędrówkę ku autentycznej ekspresji. Chociaż wytraćenie z roli daje jej taką szansę, stwarza możliwość wykreowania własnego języka, ucieczkę z cytatu, to bohaterka jest za słaba, by tej próbie sprostać. Momentami jeszcze milknie, co jest bardzo obiecujące, co stwarza szansę na odzyskanie własnej mowy („milczenie twoje dużo dobrego mi wróży” ¹¹ – mówi do niej Born). Potem jednak Helena porzuca milczenie i posługuje się wyłącznie słowem cudzym, bezmyślnie powtarzając wypowiedzi swoich kolejnych kochanków:

[...] nie zastanawiała się nawet, jakim była w tej chwili echem Hohego. I tak, jak pisząc do Hohego, zapożyczała namiętność od Fajfra, cytując jego cytaty, tak pisząc do Żabusi, mówiła słowami Hohego ¹².

Ta bardzo niebezpieczna gra utożsamień z cudzym słowem prowadzi Helenę ku szaleństwu, hysterii – obszarom, które co prawda uwalniają

¹⁰ Tamże, s. 14 in.

¹¹ G. Zapolska, *Fin-de-siècle'istka*, s. 98.

¹² Tamże, s. 154.

jej autentyczność, ale w żadnym razie nie dadzą się określić jako zrozumiały (dla innych) komunikat. Stanów tych nie umie rozpoznać nawet sama Helena – poddaje się destrukcji, uwięziona pomiędzy potrzebą autentyczności a jej niemożnością.

Warto przy tej okazji powrócić do jednej z najlepszych powieści Zapolskiej – *Córki Tuśki*, by przyrzeć się dokładniej językowi głównych bohatererek. Powiedzieliśmy już, że pauza, cisza, milczenie jest tutaj figurą tożsamości. Być może to właśnie dlatego Tuśka, która chce być za wszelką cenę (nawet jeśli jest nią nieustanne cierpienie) poprawna i ostentacyjnie posługuje się słowem „zdrowym” (Zapolska nazwałaby je higienicznym), przyzwoitym i poprawnym, tak bardzo boi się ciszy. Za każdym razem wkracza w nią naznaczona lękiem, jakby wchodziła w przestrzeń niepokoju, napięcia, gdzie chwila nieuwagi może pokazać ją prawdziwą, obnażoną. A Tuśka przecież nie chce, by inni widzieli ją nagą – poza pozorem, maską, konwenansem. Stroi się więc w szaty słowa, które ją okalecza.

Nieco inaczej rzecz ma się z jej córką Pitą. Ta młoda dziewczyna, ukazana przez Zapolską w momencie dojrzewania, w chwili pomiędzy utraconym światem starym (dzieciństwem) a nie odzyskanym jeszcze nowym (dorobnością) mówi językiem specyficznym. Chociaż w przyszłości jako kobieta skazana prawdopodobnie na milczenie, uwięziona w ciszy, posiada jeszcze zdolność odnajdywania słów opisujących jej stany prawdziwe. Nigdy jednak nie są to słowa neutralne, poprawne. Dzieje się bowiem z nimi (tak jak z Pitą) coś dziwnego, tajemniczego, niepokojącego. Dziewczynka często tworzy wyrazy w stanie napięcia, słowa jej posiadają swoje nurty podziemne, zagęszczają niepokojące znaczenia. Dlatego też Pita wielokrotnie komunikuje siebie za pomocą pytania, zdziwienia, zachwyty¹³. Taki sposób mówienia najbardziej drażni Tuuskę, która pragnie jak najszybciej uwięzić córkę w językowej poprawności.

Wydaje się, że jeszcze jeden tekst Zapolskiej zasługuje na szczególną uwagę. Mam tu na myśli jej korespondencję dla „Przeglądu Tygodniowego” z roku 1892, „list” zatytułowany *Bal wariatek w Salpêtriêre*¹⁴. Jest to wstrząsająca relacja z wizyty, jaką autorka odbyła w największym szpitalu dla obłąkanych w Europie, szpitalu przeznaczonym wyłącznie dla kobiet. Salpêtriêre jawi się Zapolskiej jako mroczna przestrzeń skondensowanej kobiecości. Dlatego tekst jej nie pozostaje wyłącznie relacją z przebiegu wizyty, lecz przeradza się w studium kobiety szalonej, czyli – poprzez szaleństwo – uwolnionej od roli, nieskrępowanej, prawdziwej. Tutaj,

¹³ G. Zapolska, *Córka Tuśki*, s. 19 i n.

¹⁴ G. Zapolska, *Publicystyka*, oprac. J. Czachowska i E. Korzeniewska, Wrocław 1959, cz. 2, s. 71.

w Salpêtrière, Zapolska kończy w pewnym sensie swoje poszukiwania, bo tutaj odnajduje kobietę istotną – „nagą”, nieskrępowaną, autentyczną – kobietę szaloną, która komunikuje siebie, mówi językiem nieprzekładalnym na słowo – milczy lub krzyczy. Salpêtrière to symboliczna przestrzeń, w której kobieta odgrywa swe tajemnicze misterium, sytuujące ją na granicy biologii i kultury, krzyku i milczenia:

Poza prętami na czarnym tle miga mi biała plama twarzy ludzkiej. Twarz ta, blada jak płótno, bezustannym ruchem pantery wzdłuż kraty się ociera. Z cienia tego nagle wykwita, tajemnicza, milcząca, z oczyma szeroko rozwartymi [...]. Wraca, znów niknie, znów wraca, ciągle blada, straszna, milcząca... Nagle śmiech przeraźliwy [...] rozlega się zza kraty. [...] biegnie ciągły, nieustający jęk, chociaż stłumiony, płacz, skarga głosów kobiecych [...]. [...] biegną te głosy ukrytych w kątach wariatek, biegną i stygną w powietrzu jak lzy skamieniałe z chrzęstem żwiru w przestrzeń padające. Litani tej nikt nie słucha, nie analizuje, nie pyta już o genezę! [...] głosy [...] idą w przestrzeń jękliwą gamą, przerywaną od czasu do czasu rykiem zwierzęcym lub płaczliwym śmiechem, od którego krew w żyłach krzepnie...¹⁵.

O twórczości Zapolskiej mówi się, że jest „niespójna, niespokojna, rozwichrzona”¹⁶, nade wszystko zaś „rozgadana, zalewająca potokiem słów”¹⁷. To prawda, o ile zrobi się jedno istotne zastrzeżenie. Otóż taki właśnie jest u Zapolskiej komentarz odautorski – nachalny, rozgadany, zbyt potoczny i podejrzenie manieryczny. Ale bohaterka tej prozy jest kobietą milczącą, uwięzioną (lub wyzwoloną właśnie) w ciszy lub jej stanach granicznych – spazmie, płaczu, jęku. W języku swoich bohaterek podejmuje Zapolska próbę zapisu tożsamości kobiety i okazuje się, że daje się ona uchwycić jedynie w luce, międzysłownej pauzie, milczeniu lub w jego stanach ekstatycznych. Nigdy natomiast w słowie neutralnym. Autentyczność bohaterki tej prozy wyraża się w zamilknięciu, zatrzymaniu, bywa dookreślana gestem, ciałem, choć niejednokrotnie przemilczana słowem. Dzięki tego rodzaju poszukiwaniom Zapolska przekracza zdecydowanie próg dziewiętnastowieczności, antycypując w swojej twórczości problematykę, która w wieku XX stanie się jednym z podstawowych postulatów krytyki feministycznej¹⁸. Zapolska postępuje zupełnie inaczej niż na przykład Orzeszkowa, której bohaterki mieszczą się w granicach normy, wybierając – jak pisze G. Borkowska – strategię mimikry, charakte-

¹⁵ Tamże, s. 82 i n.

¹⁶ J. Rurawski, *Gabriela Zapolska*, Warszawa 1987, s. 10.

¹⁷ Tamże, s. 10.

¹⁸ Mam tu na myśli pytanie o to, czyj jest język. Zob. np. M. Humm, *Słownik teorii feminizmu*, tłum. B. Umińska i J. Mikos, Warszawa 1993.

rystyczną dla dziewiętnastowiecznego pisarstwa kobiecego¹⁹. U Orzeszkowej biologia, o ile istnieje, istnieje podskórnie, nieoficjalnie jakby. Justyna, bohaterka *Nad Niemnem* w chwilach największego zdenerwowania może wykonać jedynie „prawie namiętny” gest. Zapolska porzuca tę powściągliwość, uwalnia kobiecą biologię – gesty jej bohaterek są ostre, przejrzyste, często przechodzą w spazm, paroksyzm, mają w sobie coś z erotycznego dreszczu. Decydując się na taką otwartość, uwolnienie biologii, Zapolska poszukuje jednocześnie odpowiedniego dla jej opisu języka, ponieważ nie wie jeszcze, jak można prawdę o kobiecie artykułować, brak jej gotowej formuły. Dlatego być może widząc swe bohaterki uwięzione w językowej poprawności lub w ciszy, narratorka Zapolskiej ostentacyjnie zrzuca aksamitny kaganiec.

¹⁹ G. Borkowska, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996, s. 161 i n.